



Jorge Oteiza en su estudio de Alzuza fotografiando varios de sus bajorrelieves

Miguel Pelay, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*
(Bilbao: Ed. La Gran Enciclopedia vasca, 1978) 183

oteiza: fotografía y espacio

Jorge Ramos Jular

Dr. Arquitecto, Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, jerjular@gmail.com

Fernando Zaparaín

Dr. Arquitecto, Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, zaparaín@gmail.com

Juan Carlos Quindós de la Fuente

fotógrafo de arquitectura, artista multimedia y director de vídeo experimental, jquindos@gmail.com

Oteiza usa abundantemente la fotografía como herramienta auxiliar para el desarrollo y análisis de su obra, aunque son más conocidas sus maquetas o dibujos. Esta investigación pretende estudiar las fotografías procesuales de Oteiza, puesto que las consideraba un instrumento clave de trabajo para experimentar las cualidades espaciales de sus esculturas. Para ello, se analizarán los recursos tridimensionales presentes en muchas de las más de 7.000 fotografías que se conservan en los archivos de su Fundación. Una vez identificadas las intenciones espaciales, plásticas y formales con las que Oteiza utilizaba la imagen, se realizará una interpretación fotográfica actual que permita analizar sus esculturas desde un punto de vista arquitectónico, muy apropiado para unos objetos que investigan sobre todo el espacio. Este levantamiento servirá de conclusión gráfica que muestre didácticamente las investigaciones de Oteiza en torno al vacío significativo.

Oteiza used much photography as an auxiliary tool for the development and analysis of his work, although he is best known for his models or drawings. This research wants to focus the photographs of Oteiza like a proceeding, because he used them to experience the spatial qualities of his sculptures. We will analyze the 3D resources present in many of the more than 7,000 photographs held in the archives of the Oteiza Foundation. First, we will identify the spatial, visual and formal intentions with which Oteiza used the image. And then, we will do a current photographic interpretation to analyze his sculptures from an architectural point of view, which is very appropriate for 3D objects. This depiction will show didactically the Oteiza research around the void.

keywords Oteiza, Photography, Cinema, Space

introducción

El trabajo del escultor vasco Jorge Oteiza (Orío, 1908-San Sebastián, 2003) alcanza su madurez en la década de los cincuenta del siglo XX. En ese momento las vanguardias ya habían propuesto y realizado las principales categorías espaciales de la modernidad, como la fluidez, o la visión simultánea y temporalmente dinámica por superposición cubista de planos. Oteiza asume la reflexión del cubismo y su derivación suprematista, para experimentar hasta sus últimas consecuencias ese espacio temporal múltiple, pero intuyendo que sólo llevándolo al límite del vacío se densificará con relaciones complejas. Para conseguirlo utilizará un método de trabajo de carácter geométrico y racional, que él mismo denomina como *Propósito Experimental*¹, un procedimiento abstracto de desocupación espacial de la escultura que actuará sobre el vacío y no sobre la materia.

Pese a que son más conocidas sus maquetas o dibujos, otra herramienta auxiliar a la que acude el escultor es la fotografía. Oteiza usa las imágenes, no tanto como documentación de la obra acabada, sino como instrumento para su desarrollo o análisis, con distintos niveles de complejidad espacial, temporal o estructural. En sus fotos se refleja fielmente la evolución de la forma que pretendía llevar a cabo, además de su idea racional y geométrica del mundo:

*"La geometría envuelve al hombre. Hay que saber verla, buscarla, sorprenderla. Geometría en la naturaleza y en la vida; geometría hecha por el hombre en las construcciones urbanas, en el medio rural, la industria... Ángulos, planos, líneas, superficies, espacios... adquieren belleza cuando el artista, a través de la cámara fotográfica, ofrece un enfoque original que suele pasar inadvertido. He aquí el tema fotográfico: ver, buscar, sorprender la geometría que nos rodea"*².

oteiza, luz y fotografía

Para Oteiza es muy importante el modo de iluminar y presentar sus esculturas, sobre todo en las fotografías que él mismo toma o encarga realizar³, porque quiere ilustrar de la mejor forma posible la energía espacial que llega desde el exterior del objeto o la que se encuentra atrapada dentro de él. Por eso declara: "las mejores deben ser las que yo he hecho, puesto que se refieren a la luz que yo sé como era la de cada escultura, donde tenían o estaban en luz (sic)"⁴.

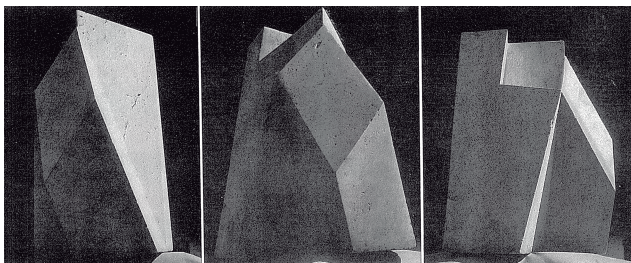
El espacio y la luz son inseparables, y el manejo de esta a favor de la percepción del objeto escultórico ha sido experimentado desde siempre, aunque la modernidad se interesó más por el factor temporal que la luz podía aportar⁵. Oteiza lo entiende del mismo modo.

Mediante el control de la iluminación, preferentemente natural, realza el desarrollo de las superficies del objeto escultórico, por lo que la luz debe ser tenida en cuenta como potenciadora de las acciones e ideas estéticas de la obra. La distribución de la luminosidad ayuda a definir la orientación de los objetos en el espacio, además de mostrar al mismo tiempo de qué modo se relacionan entre sí las diversas partes del objeto⁶, en este caso, de la escultura.

Sus propias imágenes son, en general, muy contrastadas, colocando la pieza frente a un potente foco luminoso. De este modo se consigue reducir el volumen a siluetas, y se tanea el contraste entre diferentes planos oscuros y llenos, sobre el vacío claro y luminoso del fondo.

Parece como si Jorge Oteiza intentara destacar gracias a la iluminación directa, los lugares en donde se ha eliminado parte de la materia, potenciando con ello el protagonismo del espacio tallado y desocupado, frente a la masa negra y contrastada que aún permanece. Juan Daniel Fullaondo, por ejemplo, comparando tres de estas piezas en piedra escribe:

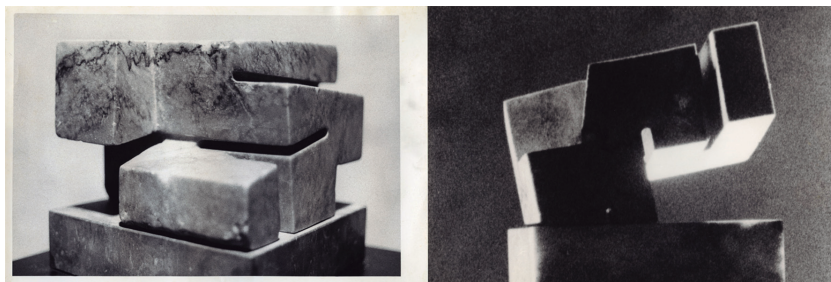
"Tres mundos aparentemente muy diversos que sin embargo, acusan extrañamente una extraordinaria uniformidad en el equilibrado, magistral, atenaico de la luz. Resulta difícil concebir unas obras tan simples en un primer análisis y de las que sin embargo pueda desprenderse... una riqueza, una diversificación espacial semejante. Cada ángulo, cada punto de vista en nuestro recorrido, cada iluminación parece ofrecernos una obra distinta".



f1_Secuencia de una pieza de la serie Apertura de Poliedros

1956 a la que hace referencia Juan Daniel Fullaondo, Juan Daniel Fullaondo, Oteiza. 1933-68, Biblioteca de Arte, n. 1. (Madrid: Revista Nueva Forma, 1968) 67. La misma secuencia aparece en la monografía de Miguel Pelay, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra* ((Bilbao: Ed. La Gran Enciclopedia vasca, 1978) 151, con la siguiente anotación de Jorge Oteiza: "aislamiento de un espacio vacío (3 momentos del proceso en la misma piedra)"

En otras fotografías con las que Oteiza ilustra las esculturas de la serie *Piedras discadas*, las incisiones rectas producidas en el interior del bloque ofrecen un receptáculo perfecto para acoger la luz en su interior. Es como si el rayo recto de luz –o sombra– hubiera sustituido al disco de corte y fuera el instrumento usado por el escultor para tallar la piedra. La superficie de la huella del corte se ilumina potentemente, como si esa luz emanara del interior del objeto, y sólo después de retirar el pedazo sobrante pudiera salir hacia el espacio exterior. Los tajos producidos sobre la superficie pétrea consiguen retener la energía espacial, luminosa en este caso, y de ahí el nombre que Oteiza les atribuye: *Condensadores de luz*.



f2_Fotografías en positivo y negativo de esculturas Apertura del poliedro por cortes con disco

1955-56, Jorge Oteiza. AMJO 20203-20219

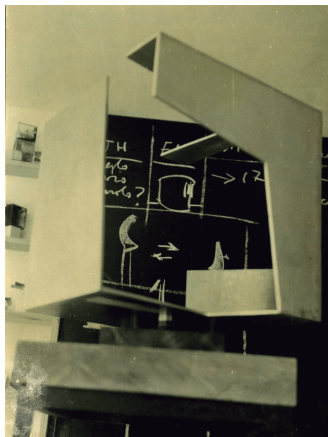
la fotografía del vacío

En 1957, Jorge Oteiza obtiene el Gran Premio de Escultura en la IV Bial de Arte Contemporáneo de São Paulo, con gran repercusión de su obra en el panorama artístico nacional e internacional, situándose en la vanguardia artística del momento⁸.

A raíz del premio conseguido, Oteiza recibe varias ofertas del mercado norteamericano para exponer sus obras, sin mucho interés por su parte, al no compartir el mercantilismo del circuito de arte internacional. Pese a ello, llega a enviar cinco esculturas para una exposición en la Gres Gallery en Washington, que después formarán parte de la muestra *New Spanish Painting and Sculpture*, organizada por Museo de Arte Moderno de Nueva York, que entre los años 1960 y 1962 recorre diversos museos de Estados Unidos y Canadá⁹. Sobre estas obras y su utilización Oteiza escribe:

"Mandé hace unos años unas esculturas a Norteamérica, en las que experimentaba apagar la expresividad, silenciar su expresión, me acercaba al silencio-cromlech que luego encontraría, en una estatua final vacía, de pura receptividad. Allí sacaron fotografías de las esculturas que publicaron. Quedé asombrado al ver que todas habían sido hechas al revés, escapando a su silencio, resaltando la parte que aun gritaba algo, que yo todavía no había podido dominar. No habían entendido nada"¹⁰.

En estas palabras podemos comprobar la importancia que Jorge Oteiza atribuye al modo en que deben ser fotografiadas sus obras para que se consiga expresar de la mejor forma posible las intenciones plásticas que él perseguía: la construcción de un vacío receptivo obtenido por una "estatua como desocupación activa del espacio, por fusión de unidades formales abiertas"¹¹. Un vacío obtenido como un hueco delimitado por superficies, tan característico de sus obras ejecutadas en chapa metálica, sobre todo en sus *Cajas Vacías* o en las *Cajas Metafísicas*, con las que da por terminado su *Proceso Experimental* en 1959.



f3_Caja vacía, conclusión experimental n. 1

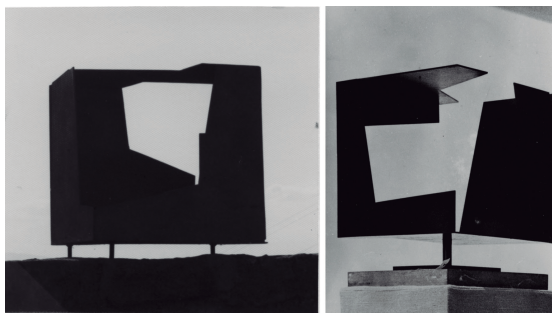
1958, Jorge Oteiza. En la imagen se observa enfocado el fondo a través de la escultura, y no la pieza, expresión del vacío activo contenido en ella. Fotografía AFMJO 21007. Escribe sobre ella: "lo que veía de niño por un agujero, ahora es un tótem-vacío de estas Cajas y recintos-cromlechs de luz". Cfr. Miguel Pelay, Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra. (Bilbao: Ed. La Gran Enciclopedia vasca, 1978) 197

oteiza: fotografía y espacio

"Yo empecé mi vida y terminé, artísticamente y de estilo un tanto especial. Comencé a los 4 o cinco años, haciendo un agujero en piedra blanda arenisca y creo que mi comportamiento aparente era de fotógrafo, puesto que mi juego era mirar por el agujero acontando así zonas, espacios, de liberación lo que miraba era creación mía. Y terminé de escultor a los 50 años con una caja vacía"².

En las fotografías de estas *Cajas vacías*, es posible reconocer siempre unas caras virtuales planas, como si el volumen ideal se hubiera tallado con cortes. Gracias al fuerte contraste, no hay degradados, solo los bordes que separan sombra y luz. Las caras así configuradas, establecen inmediatamente relaciones típicas de lo lineal, como intersecciones, quiebros, u oposiciones paradójicas del tipo *lleno-vacío*, *positivo-negativo* o *cerrado-abierto*. Pero lo verdaderamente escultórico y volumétrico es que estas bipolaridades creadas entre cada superficie y su negativo, entran a su vez en conflicto con las de otros planos del objeto, solapándose en la distancia mediante mecanismos de *superposición* o *proyección*.

Paradójicamente, pese a lo analizado en el punto anterior, la *proyección* se debe no tanto a focos luminosos, como a la superposición visual de unas caras sobre otras, o del lleno sobre el vacío. Este mecanismo parece muy relevante, a juzgar por su frecuente representación mediante fotografías muy contrastadas en blanco y negro que expresan claramente esta idea.



f4_Fotografías de varias Cajas vacías

1958-59, Jorge Oteiza. AMJO 20949-21011

En todos estas imágenes se resaltan los planos oscuros y llenos sobre un vacío claro y luminoso. En general, estas imágenes buscan reducir a siluetas el volumen, con un fondo neutro claro sobre el que ver impreso en negro todo lo demás. La *proyección* se produce gracias a la paradójica ausencia de materialidad y degradados en las piezas, debida a los acabados neutros y homogéneos que proporciona, sobre todo, la chapa metálica pintada en negro mate. De esta forma, estas fotografías no son capaces de captar demasiadas diferencias de luz en la escultura, a pesar de la profundidad, y los planos aparecen más bien como contornos de similar tonalidad que tienden a superponerse de distinta manera según el ángulo de vista elegido. Se anula la proyección como luz que atraviesa por un hueco, y queda solo la *proyección virtual* del perímetro de un plano sobre otro que le hace de fondo. Al final predominan las siluetas que se superponen hasta configurar una profundidad plana y hacer más elocuente su contraste con el vacío que hay entre ellas.

la ventana fotográfica en oteiza

Si seguimos analizando atentamente cualquiera de estas piezas conclusivas, descubriremos que surgen de configuraciones geométricas complejas realizadas por combinación de elementos planos. Habitualmente hay un espacio virtual vacío cuyos límites podemos reconstruir a base de sus contornos.

De este modo, la forma general se ve reducida a planos que delimitan un prisma espacial virtual y que a veces se cortan en aristas visibles o dejan aberturas entre ellos para que el vacío espacial abarcado se prolongue en el exterior, es decir se genera un marco o límite sobre la materia. A su vez, sobre esas superficies y en sus intersecciones, aparecen trazos planos que las bordean. Estos trazos son precisamente los que Oteiza no quiere que sean representados o fotografiados, sino más bien el espacio vacío que enmarcan. El gran propósito formal de sus creaciones no es, por tanto, el positivo de la pieza –lo que vemos– sino la construcción de un vacío a través del cual se manifiesten las relaciones entre los contornos que lo acotan.

Como vemos, en las esculturas oteizianas las superficies cortadas y visualmente superpuestas suponen la creación de un límite con el que enmarcar el espacio vacío pretendido. Este sistema de creación de ventanas o marcos activos, es análogo al establecido por el objetivo fotográfico, que por su propia esencia, enmarca una porción de realidad y la distingue del resto. La escultura se convierte así en una segunda cámara fotográfica que se encuadra a sí misma, según el conocido procedimiento barroco del “cuadro dentro del cuadro”.

La operación clave que realiza una ventana es la de *encuadrar* para crear el *campo*. Así selecciona una porción de realidad y la contrapone a lo que no se ve, denominado *fuera de campo*. Está será la gran aportación de la ventana, que al segregar, reúne en sí misma de forma dialéctica tres realidades: el objeto captado, el sujeto que lo percibe y el mecanismo empleado para acotar la realidad (*para racionalizarla*). Así, se superpone algo artificial a lo real, para analizarlo y proponerlo subjetivamente. Se pasa de la mera observación al enunciado¹³.

De esta forma, la ventana genera un espacio *virtual*, que no sólo se limita a lo mostrado, sino a lo sugerido. El *fuera de campo* permite construir espacios que no existen sin llegar a realizarlos físicamente. Éstos no pasan por la mera existencia de un marco físico, sino que implican procesos de selección¹⁴, continuidad o montaje con los que se definen un tiempo y un espacio *representados*, elaborados desde la subjetividad del creador. Así, lo que no se muestra empieza a ser tan definitivo como lo presentado¹⁵.

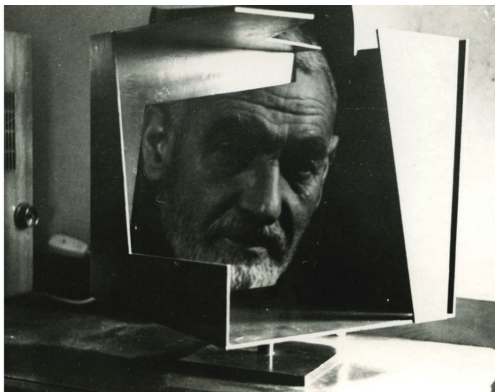
Esto es lo que sucede, sobre todo, en las Cajas conclusivas de Oteiza. La caja se abre, enmarcando de múltiples formas el espacio interior que se nos ofrece. Pero, como hemos anunciado, el espacio más cargado de intensidad, será precisamente el que escapa a nuestra visión y se encuentra en el *fuera de campo* de la ventana, dentro o alrededor de la caja, pero inaccesible a nuestra mirada. Ya no es necesario entender la obra desde su condición material, sino que se resuelve apenas con un contraste relacional entre la ventana plana y el espacio adivinado del vacío metafísico que Oteiza pretende desnudar.

De esta forma, Oteiza conseguirá por medio del encuadre fotográfico colocar una nueva ventana sobre las aberturas escultóricas de sus superficies, como en los lienzos de Vermeer o Hopper, donde los distintos cuadros, tapices o cristaleras multiplican la profundidad aparente, algo que también sucede en muchas fotografías arquitectónicas, que dentro de su marco, reencuadran el edificio mirando por sus propias puertas o ventanas.

Según este mecanismo, Oteiza experimenta con la cámara sobre sus esculturas, de tal forma que en primer término aparece el borde rectangular de la fotografía, seleccionando una toma precisa. En segundo término está el plano oscuro de la chapa que

oteiza: fotografía y espacio

enmarca el verdadero objetivo de la fotografía, el fondo vacío y contrastado contorneado por la propia pieza. La masa plana en la que se representa este vacío, así cobijado y enfocado, consigue densificarse hasta hacerse objeto, hasta hacerse *pedra virtual*, aludiendo al origen del proceso de generación conceptual de su forma.



f5. Fotografía a través de Odisseo

1975, Jorge Oteiza (izq.), y fotomontaje de fotografía de Jorge Oteiza a través de una *Caja Vacía*. AFMJO 21091-21009

Pero el proceso de superposición temporal no acaba ahí. En alguna ocasión el autor se coloca dentro de la composición fotográfica. Enmarcado por su propia obra, por el vacío recortado y construido por él mismo al final de su *Propósito Experimental*. Sobre su figura recae el enfoque de la cámara. La composición mantiene su carácter plano, pictórico. La ventana abierta hacia el espacio metafísico se vuelve ante su creador. El artista aparece sólo y vacío: "Cuando termino una escultura, podía afirmar / hay que mirarme a mí, no a la escultura / yo he cambiado / es a mí al que algo ha pasado"¹⁶.

conclusión abierta. experimentación fotográfica

Jorge Oteiza se valió de la escultura para construir una nueva manera de experimentar sobre el espacio. Su obra debe tomarse como una *experiencia de relaciones*, y no tanto como una serie de elementos autónomos y absortos. Importan más los procesos formativos, de constitución, que la obra individual terminada, de indudable valor estético, pero secundaria respecto a la creación entendida como un discurso global. La verdadera propuesta artística de Oteiza será el transcurso mismo de su *Propósito Experimental*.

Teniendo en cuenta esta primacía de lo procesual, se ha visto oportuno la realización de un proyecto de interpretación complementaria de las conclusiones obtenidas por Oteiza. Siguiendo su método, se ha usado de nuevo la fotografía, y se ha incorporado el cine, entendidos ambos como instrumentos de búsqueda de nuevas profundidades espaciales.

Bajo la dirección del polifacético artista audiovisual Juan Carlos Quindós, se han fotografiado y filmado en el Museo Jorge Oteiza de Alzuza una selección de obras de Jorge Oteiza, correspondientes al momento de su mayor actividad plástica entre los años 1956-59. Su elección, así como los métodos y recursos empleados para su grabación (punto de vista, iluminación, enfoque, movimiento, etc.), guardan relación con la metodología interpretativa utilizada para la revisión de la obra del escultor vasco.

Aunque la escultura de Oteiza renuncia al tiempo con el propósito de convertirse en un recinto receptivo y estable, pensamos que esta sigue aspirando a la dinamicidad porque busca las relaciones con su vacío significativo y admite la visión cinética de la cámara, no a su través, pero sí alrededor. La intención es que a través de estos medios dinámicos se consiga *activar perceptivamente* el espacio receptivo condensado por Jorge Oteiza en sus esculturas.

Por ello entendemos que el medio fotográfico puede servir como mecanismo válido para incorporar nuevas interpretaciones espaciales del legado del escultor vasco. Gracias a la experimentación visual sobre las esculturas se ha conseguido ensayar una nueva sensación espacial sin salirnos del límite plano de la pantalla, sobre todo mediante la utilización de la luz y el movimiento¹⁷.

De esa manera podremos comprobar si se produce un doble juego con el escenario creado, de forma que la imagen construya el espacio de la escultura y a la vez, ese espacio sirva para construir la imagen. Intentaremos, de este modo, recuperar el tiempo como narración (al que aparentemente renunció Oteiza), mientras el espacio se entiende como construcción o geografía física, y ambos interactúan para definir una nueva *realidad percibida*¹⁸.

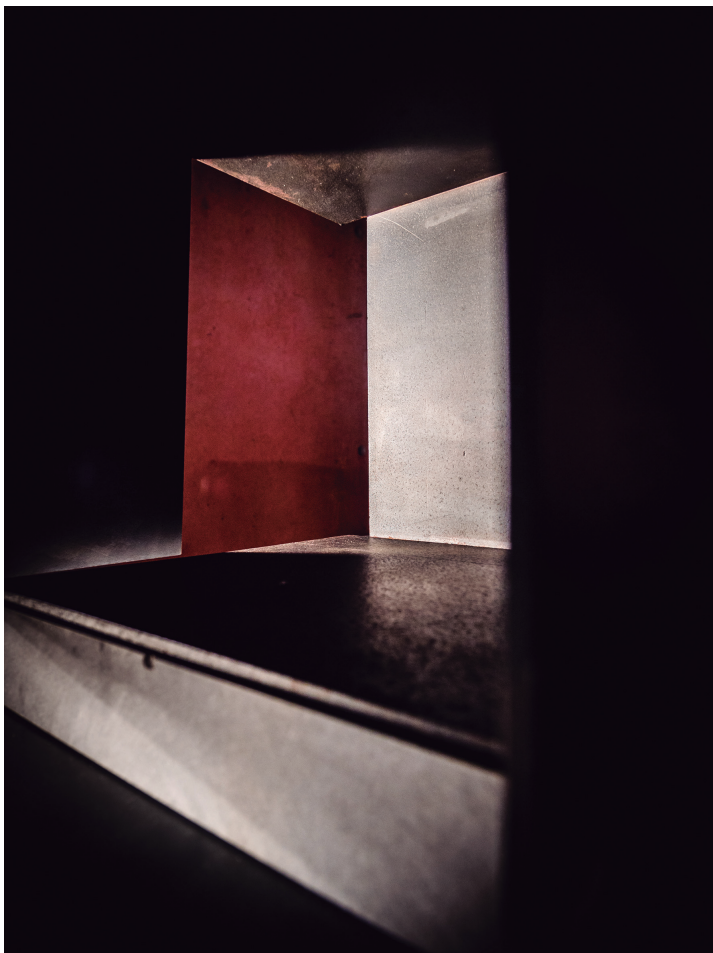


f6_Fotografía de Caja Vacía

Conclusión experimental n. 1, Jorge Oteiza, 1958. Museo Jorge Oteiza, 2013. Juan Carlos Quindós

oteiza: fotografía y espacio

Mediante estos mecanismos podremos resaltar las categorías espaciales que nos interesan como conclusión experimental de la investigación. Una conclusión que, no obstante, se plantea como una nueva vía abierta de interpretación. Una *Conclusión Abierta* que se contempla como una posibilidad de jugar a nuevas formulaciones plásticas, como un *proceso de investigación espacial* propio. Un proceso dentro de otro proceso.



f7_Fotografía de Caja Metafísica

Jorge Oteiza, 1959. Museo Jorge Oteiza, 2013. Juan Carlos Quindós

notas

1. Con este nombre titula el catálogo que acompaña a las esculturas presentadas a la Bienal de Arte Contemporáneo de São Paulo de 1957.
2. Jorge Oteiza, Archivo Museo Jorge Oteiza (en adelante AMJO) Reg. 16.742.
3. En las páginas finales de la monografía escrita por Miguel Pelay, Oteiza escribe una nota de agradecimiento a todos los fotógrafos que han colaborado con él a lo largo de su vida. Allí escribe: "Sí, hay también alguna mía, uno es el que mejor sabe la luz que conviene a sus criaturas, sabe cómo se colocan, cómo miran y escuchan, cómo quieren ser tratadas". Cfr. Miguel Pelay, *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. (Bilbao: Ed. La Gran Enciclopedia vasca, 1978) 597.
4. Jorge Oteiza, AMJO Reg. 3589.
5. Rodin, por ejemplo, en su obra tardía, había tendido a sacrificar el volumen integral o la solidez, en beneficio del efecto óptico de los puntos de luz. Ese uso de la luz en la escultura tiende a destruir los valores palpables, ponderables y táctiles de la masa. Cfr. Herbert Read, *La escultura moderna*. (Barcelona: Destino, 1994) 88.
6. Rudolf Arnheim, *Arte y percepción visual*. (Madrid: Alianza Forma, 2002) 319.
7. Juan Daniel Fullaondo, *Oteiza. 1933-68, Biblioteca de Arte, n. 1*. (Madrid: Revista Nueva Forma, 1968) 67.
8. Sobre todo lo relacionado con la participación de Oteiza en la IV Bienal de São Paulo véase AA.VV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. (Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2007).
9. Jon Echeverría, "La Finalidad del Arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión" (PhD diss. Universitat Pompeu Fabra Barcelona, 2008), 170.
10. Jorge Oteiza, *Quousque Tandem! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. (Pamplona: Ed. Paimiela, 6ª edición. 2009)18.
11. Jorge Oteiza, AFMJO Reg. 3.199.
12. Jorge Oteiza, AMJO Reg. 3589
13. Fernando Zaparaín, "Imagen y espacio", in *Guía docente de doctorado Modernidad, contemporaneidad en la arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de Valladolid, Universidad de Valladolid*. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11525>.
14. Paul Virilio, "La arquitectura improbable", *Revista El Croquis* 91 (1998): 4.
15. Martin Heidegger, "El arte y espacio", in *Observaciones al arte -la plástica- el espacio*. (Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2003), 113-120.
16. Jorge Oteiza, AFMJO Reg. 5.227.
17. Rudolf Arnheim, Op. Cit. 378.
18. Fernando Zaparaín, Op. Cit. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11525>.

bibliografía

- _AA.VV. *IV Bienal del Museo de Arte Moderno. 1957, São Paulo, Brasil*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2007.
- _Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza Forma, 2002.
- _Echeverría, Jon, "La Finalidad del Arte. La obra y el pensamiento de Jorge Oteiza: arte, estética y religión". PhD diss. Universitat Pompeu Fabra Barcelona, 2008.
- _Fullaondo, Juan Daniel (ed.), *Oteiza. 1933-68, Biblioteca de Arte, n. 1*. (Madrid: Revista Nueva Forma, 1968).
- _Heidegger, Martin, "El arte y espacio", in *Observaciones al arte - la plástica - el espacio*. (Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2003), 113-120.
- _Oteiza, Jorge, *Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Pamplona: Ed. Paimiela, 6ª edición. 2009.

oteiza: fotografía y espacio

_Pelay, Miguel, Oteiza. *Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Bilbao: Ed. La Gran Enciclopedia vasca, 1978.

_Read, Herbert, *La escultura moderna*. Barcelona: Destino, 1994.

_Virilio, Paul, "La arquitectura improbable". Revista *El Croquis* 91 (1998): 4.

_Zaparaín, Fernando, "Imagen y espacio", in *Guía docente de doctorado Modernidad, contemporaneidad en la arquitectura*, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S. Arquitectura de Valladolid, Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/11525>.

CV

Jorge Ramos Jular. Arquitecto (2003) y Doctor Arquitecto (2014) por la Universidad de Valladolid con la tesis "*El espacio activo de Jorge Oteiza*". Profesor de Teoría de la Arquitectura y Proyectos en la Universidad de Beira Interior (Portugal) desde 2005. Profesor de Proyectos en la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid desde 2011. Investigador del proyecto subvencionado *Ensayos de restitución fotogramétrica de bajo coste mediante fotografía digital, aplicado al levantamiento de obras de Chillida y Oteiza*. Profesor invitado en el Pabellón Suizo durante la Bienal de Arquitectura de Venecia "*Fundamentals 2014*", así como en la Universidad IUAV de Venecia (Italia). Autor de diversos trabajos publicados y expuestos sobre la relación entre las instalaciones artísticas, el cine, la escultura y la arquitectura, destacando la exposición titulada "*Conclusión Abierta. El Espacio Activo de Jorge Oteiza*", expuesta en Italia, Portugal y España. Como comisario de exposiciones de pintura y fotografía ha colaborado con el Museo de Lanifícios de Covilha (Portugal).

Fernando Zaparaín Hernández. Doctor arquitecto (1995) y pintor. Profesor Titular de Proyectos (2002) en la Escuela de Arquitectura de Valladolid, de la que ha sido Subdirector de Relaciones Internacionales. Profesor invitado en las escuelas de Versalles, Salerno, Nápoles y Beira Interior. Ha realizado varias muestras individuales de pintura, las más recientes en la Ciudad Universitaria Internacional de París (2013), Instituto Municipal de Cultura de Burgos (2012), Museo de la Universidad de Beira (Portugal), Museo de la Universidad (2009) y Fundación Municipal de Cultura (2008) de Valladolid, de cuya Academia de Bellas Artes es miembro de número. Ha construido y rehabilitado edificios institucionales, reconocidos en exposiciones y premios (medalla de plata en Interarch'97) y publicados en revistas y libros como *Conarquitectura*, *En Blanco* o la *Guía de arquitectura contemporánea de León*. Comisario de exposiciones como *Arquitectura del siglo XXI en Castilla y León* (2012). Autor de diversos libros y artículos sobre Le Corbusier, patrimonio industrial, imagen, cine, narración gráfica y moda.

Juan Carlos Quindós de la Fuente. Fotógrafo de arquitectura, artista multimedia y director de vídeo experimental. Estudió Arquitectura (Valladolid, Barcelona, Madrid y Catania) y su labor profesional ha estado vinculada a este ámbito a través de la fotografía y vídeo arquitectónico profesional. También ha documentado obras de arte para Museos Nacionales españoles como el Museo Nacional de Escultura, el Museo Arqueológico Nacional, el Cerralbo, o el Museo de Artes Decorativas. Sus investigaciones artísticas gravitan alrededor del espacio y la ciudad contemporánea mediante herramientas fotográficas, sonoras y cinematográficas, usadas de forma transversal. En otra línea plástica desarrolla proyectos reinterpretativos sobre otros artistas, como Jorge Oteiza o Juan de Herrera. Su obra ha sido expuesta en diversos museos en exposiciones individuales y colectivas, como el Museo de Arte Contemporáneo Patio Herreriano, el Museo Nacional Cerralbo, la Sala de Exposiciones de la Pasión, el Colegio de Arquitectos de Castilla y León, o la U.I.A.V. de Venecia.